

DIE WELT DES SPIELS UND DIE WELT DES ZUSCHAUERS IN DER TRAGÖDIE UND KOMÖDIE DES 5. JAHRHUNDERTS¹

Ganz am Ende von Platons *Symposium* erwacht der Erzähler und findet Sokrates immer noch mitten im Diskutieren: er bringt Agathon und Aristophanes dazu, zuzustimmen, daß das Verfassen von Tragödien und Komödien in Wirklichkeit ein und dieselbe Kunst ist: ... *προαναγκάζειν τὸν Σωκράτη ὁμολογεῖν αὐτοὺς τοῦ αὐτοῦ ἀνδρὸς εἶναι κωμωιδίαν καὶ τραγωιδίαν ἐπίστασθαι ποιεῖν, καὶ τὸν τέχνην τραγωιδιοποιῶν ὄντα καὶ κωμωιδιοποιῶν εἶναι. ταῦτα δὴ ἀναγκαζομένους αὐτοὺς ...* (223d 2-6). Die beiden Dramatiker erliegen dem Schlaf, überlassen Sokrates den Sieg. Sokrates mußte die Durchsetzung seiner Ansicht 'erzwingen'; und es ist eine Tatsache, daß wir, obwohl wir von weit über 100 Bühnenaufgebern des 5. Jh. wissen, keinen einzigen kennen, der sowohl Tragödien als auch Komödien hervorgebracht hätte. Ganz ebenso scheinen die Schauspieler jeweils an eine der beiden Gattungen gebunden gewesen zu sein. Der Komödiendichter Antiphanes beklagt sich in einem berühmten Fragment (fr. 191 K.), daß die Tragödiendichter es leicht hätten – bekannte Geschichten, der *deus ex machina* etc. – ... *ἡμῶν δὲ πάντ' οὐκ ἔστιν ...* Es ist eine Unterscheidung von „sie“ und „wir“. Ferner gab es eine ganze Gattung neben Tragödie und Komödie. Demetrios (*de eloc.* 169) drückte es so aus: ... *τραγωιδία δὲ χάριτας μὲν παραλαμβάνει ἐν πολλοῖς, ὁ δὲ γέλωσ ἐχθρὸς τραγωιδίας· οὐδὲ γὰρ ἐπινοήσειεν ἂν τις τραγωιδίαν παίζουσαν, ἐπεὶ σάτυρον γράψει ἀντὶ τραγωιδίας*².

Sokrates' Auffassung erscheint uns in keiner Weise abwegig, weil wir in der nach-Shakespearischen Zeit leben. Wie Dr. Johnson bemerkte: „Shakespeares Stücke sind im strengen und kritischen Sinn weder Tragödien noch Komödien, sondern Dichtungen eigener Art; sie zeigen den wahren Zustand der sublunaren Welt ...“. Seither sind Tschechow und Brecht aufgetreten, zwei Meister, die die Dichotomie weiter untergraben und es so schwer für uns gemacht haben, sie zu übernehmen.

¹ Vorliegender Beitrag ist eine gekürzte Fassung (mit kleineren Zusätzen) des Artikels „Fifth-century tragedy and comedy: a *synkrisis*“, erschienen im JHS 106, 1986; er erscheint hier mit freundlicher Genehmigung der Society for the Promotion of Hellenic Studies. Als Vortrag wurde er gehalten im Juni/Juli 1986 an den Universitäten Würzburg, Göttingen, Erlangen, München, Freiburg und Konstanz; den Hörern an diesen Orten bin ich für ihr konstruktives Interesse sehr zu Dank verpflichtet. Besonderen Dank schulde ich Prof. Thomas Szlezák von der Universität Würzburg, der die Vortragsreise organisierte und den Beitrag übersetzte und bearbeitet half.

² Der für das Satyrspiel charakteristische mittlere Bereich ist gut beschrieben bei R. Seaford, *Euripides' Cyclops*, Oxford 1984, 10 ff. (Introduction III). Seaford hält dafür, daß das Satyrspiel außerhalb des *πολιτικόν* stand, das der Bereich sowohl der Tragödie als auch der Komödie war, wenn auch in sehr verschiedener Weise.

Nichtsdestoweniger behielt die Trennung der Gattungen in Darstellungen des antiken Dramas bis vor kurzem ihre Gültigkeit. Brillante Aufsätze von R.P. Winnington-Ingram und B.M.W. Knox schwächten die Barriere³, und jetzt scheint sie an mehreren Stellen gleichzeitig zusammenzubrechen. Z.B. vertrat Bernd Seidensticker die Ansicht, der Gebrauch komischer und tragikomischer Elemente zur Intensivierung der Wirkung der griechischen Tragödie sei weit verbreitet gewesen, wobei er explizit den Vergleich mit Shakespeare bemühte⁴. Froma Zeitlin betrachtet 'komische und melodramatische Elemente' und 'das Spiel zwischen Illusion und Wirklichkeit' als typisch für Euripides, wobei sie behauptet, der „Orestes“ gehe „hinaus über alle formalen Definitionen und Einschränkungen, hinaus jenseits von Parodie [...] zu einer neuen Ebene der Bewußtheit und der auktorialen Extravaganz ...“⁵.

Diese Tendenz, den Abstand zwischen den beiden Gattungen zu reduzieren, könnte sich auf handfeste antike Unterstützung berufen. Da ist schon die Bildung der Wörter *τραγωιδία* und *κωμωιδία* (um von *τραγωιδία* zu schweigen); beide wurden in demselben Theater aufgeführt, als Teil desselben Festes; beide haben einen Chor, der singt; beide haben Schauspieler, die hauptsächlich in iambischen Trimetern sprechen; beide verwenden Masken, den Aulos – und so weiter. Doch gerade diese Ähnlichkeiten könnten doppelter Deutung zugänglich sein: sie könnten die Grundlage für eine Polarität bilden. Man könnte die Ansicht vertreten, daß die beiden Gattungen, von ihrem gemeinsamen Rahmen her, einander entgegengesetzt sind und sogar in einem gewissen Ausmaß gegenseitig sich ausschließende Charakteristika ausbilden. Und das ist es, was ich behaupten möchte: daß Tragödie und Komödie des 5. Jh. sich in beträchtlichem Ausmaß gegenseitig zu definieren helfen durch ihre Gegensätzlichkeit und ihre Ablehnung von Überschneidungen.

Es gab natürlich viele Arten der Synkrisis sowohl in der Antike als auch in der Neuzeit. Ein großer Teil des Materials wird in nützlicher Weise besprochen von Seidensticker. Diese Vergleiche werden gewöhnlich in Begriffen der Schicklichkeit und der Fabel formuliert: vornehm gegen vulgär, traurig gegen lustig, der unlösbare Konflikt gegen die glückliche Lösung usw. Meine Synkrisis hält sich an ganz andere Begriffe: sie beruht auf dem Verhältnis zwischen der Welt des Stückes und der Welt der Zuschauer. Meine These ist, daß dieses Verhältnis in den beiden Gattungen fundamental verschieden ist. Es mag, nebenbei bemerkt, der Feststellung wert sein, daß jede Unterscheidung dieser Art aufgehoben wäre durch jene Theorien, die in aller Literatur eine gleichförmige 'Textualität' ansetzen. Die von mir vertretene Polarität hängt daran, daß man über den Text hinausgeht, zum Werk und zum Publikum im Theater; und, einmal im Theater angelangt, setzt diese Polarität zwei ganz verschiedene Weisen der Wechselwirkung zwischen Bühne und Publikum⁶.

³ R.P. Winnington-Ingram, Euripides, poetes sophos, in: *Arethusa* 2, 1969, 127 ff.; B.M.W. Knox, Euripidean comedy (1970), in: *Word and Action*, Baltimore 1979, 250 ff.

⁴ B. Seidensticker, *Palintonos Harmonia. Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie*, Göttingen 1982 (Hypomnemata 72).

⁵ F. Zeitlin, *The closet of masks: role-playing and myth-making in the Orestes of Euripides*, in: *Ramus* 9, 1980, 51 ff.

⁶ Mit ihrer Orientierung am Verhältnis Bühne – Zuschauer steht meine Betrachtungsweise der 'Rezeptionsästhetik' näher als der Richtung von Derrida und de Man, die im begrifflichen Rahmen der Beziehung 'Text – Leser' befangen bleibt.

Bei diesem Vergleich werde ich besonders – wenn auch mit Exkursen – auf die Rückbeziehung des Theaters auf sich selbst achten, auf 'Metatheater' bzw. auf metatheatralische Äußerungen – auf die Weisen, in denen Stücke die Aufmerksamkeit auf ihren eigenen Status als Spiel lenken können (oder auch nicht), auf die Tatsache, daß sie künstliche Veranstaltungen sind, aufgeführt unter besonderen, kontrollierten Umständen. Selbstverständlich hat die Natur und das Ausmaß der Selbstbezüglichkeit große Bedeutung für das Verhältnis der Welt des Spiels zu der Welt der Zuschauer. Die Alte Komödie ist überall auf sich selbst bezogen: Aristophanes ist vielleicht der metatheatralischste Bühnendichter vor Pirandello⁷. Die Welt des Zuschauers ist niemals sicher vor Invasion, ja sogar Inbesitznahme, durch die Welt des Stückes. Die Frage ist, wie weit die Tragödie hierin ähnlich ist – oder verschieden.

Ich vermeide absichtlich die herkömmliche Redeweise von der 'dramatischen Illusion', die 'aufrechterhalten' oder 'durchbrochen' werden kann und die eine eigene Last von Kontroversen angesammelt hat, nicht zuletzt weil 'Illusion' ein peinlich zweideutiger Begriff ist, wenn man ihn auf ein in hohem Maße nicht-naturalistisches Theater anwendet. Zugleich ist es meine eigene Erfahrung als Zuschauer, daß im ganzen, wenn alles gut läuft, griechische Tragödie eine Verzauberung bewirkt; daß mein 'Wissen', daß ich ein Stück sehe, zeitweilig weggezaubert ist. Ich fühle mich bestätigt durch die Übereinstimmung dieses Eindrucks mit dem, was Gorgias und andere über die *ἀπάτη* und die *ψυχαγωγία* der Tragödie zu sagen haben. Diese Zaubervirkung ist ganz zerbrechlich; sie kann auf alle möglichen Arten zerstreut werden und ist dann möglicherweise schwer wiederherzustellen. Dies scheint also nicht ganz übereinzustimmen mit Dr. Johnsons späterer Äußerung in seinem „Preface to Shakespeare“: „In Wahrheit sind die Zuschauer stets bei Sinnen und wissen vom ersten bis zum letzten Akt, daß die Bühne nur eine Bühne ist und die Spieler nur Spieler ...“. Ich würde darin zustimmen, daß ich das Stück nicht mit der Wirklichkeit außerhalb des Theaters verwechsle; meine Reaktionen, wie ich da auf meinem Sitz sitze, sind wesentlich verschieden, sowohl innerlich als auch äußerlich, von denen, die durch ähnliche Vorgänge in der Wirklichkeit hervorgerufen würden. Doch wir müssen auf der Hut davor sein, uns in eine falsche Dichotomie hineinzwängen zu lassen zwischen der vorgeblichen Wirklichkeit des Kunstwerks und seiner positiven Versicherung, daß es 'nur' eine künstliche Veranstaltung ist. In welchem Sinne 'weiß' ich die ganze Zeit, daß das Stück etwas Künstliches ist? Ein wie wirksamer Teil meiner Erfahrung ist dieses 'Wissen'? Mir scheint, daß Tragödie und Komödie des 5. Jh. zu verschiedenen Antworten auf diese Fragen auffordern, indem sie ein unterschiedliches Verhältnis zu den zwei Welten innerhalb des Theaters etablieren.

⁷ Neuere Untersuchungen zur Selbstbezüglichkeit der griechischen Komödie: C.F. Russo, *Aristofane autore di teatro*, Firenze 1984², 85 ff.; D. Bain, *Actors and audience*, Oxford 1977, 208 ff.; F. Muecke, *Antichthon* 11, 1977, 52 ff.; G.A.H. Chapman, *AJPh* 104, 1983, 1-23. Chapman kontrastiert Komödie und Tragödie, gibt jedoch keine detaillierte Erörterung der Tragödie. (Die weitgespannte Untersuchung von W. Görler, *AuA* 18, 1973, 41 ff. sagt nicht viel über die Komödie des 5. Jh.)

Die Zeitspannen, für die wir diese Vergleichung anstellen können, sind nicht ganz synchron. Wir überblicken die Tragödie von 472 v. Chr. bis zum Ende des Jahrhunderts, während die Komödie, die für diese Zwecke hinreichend gut erhalten ist, erst in den zwanziger Jahren des 5. Jh. beginnt. Innerhalb dieser Zeitspanne ist die Polarität, die ich darlegen werde, nicht konstant. Am ausgeprägtesten scheint sie in der Mitte der Laufbahn des Sophokles und des Euripides gewesen zu sein. Die Arten, in denen sie vor und nach dieser zentralen Epoche (etwa 440 bis 415 v. Chr.) geschwächt ist, sind verschieden.

Erstens lassen sich einige Merkmale der späteren Komödie bei Aischylos finden, nicht jedoch bei Sophokles oder Euripides. So hat die Aristophanische Komödie z. B. die Möglichkeit, sich frei in Zeit und Raum zu bewegen. Diese Art des Wechsels des Ortes ist auch bei Aischylos zu finden, aber nicht bei Sophokles oder Euripides. Solche Erscheinungen könnte man mit dem erst spät gewachsenen Ansehen und der klareren Abgrenzung der Komödie erklären. Obschon in den siebziger Jahren des 5. Jh. zum dramatischen Festspiel zugelassen, scheint die Komödie erst mit dem Aufstieg von Kratinos und Krates in den dreißiger Jahren in Athen an Ansehen gewonnen zu haben, und hierbei hat sie, wie ich glaube, ihr Gebiet abgegrenzt (Aristoteles poet. 1449b 5 ff. mag hier relevant sein).

Zweitens 'infiltrieren' gegen Ende des Jahrhunderts einige Merkmale der Komödie die Tragödie. Es ist jetzt üblich, im späten Euripides komische Wirkungen zu entdecken. Ich möchte in den nach 415 v. Chr. verfaßten Stücken wenigstens einige dieser Elemente nicht leugnen — obwohl sie ebenso oft zu dem Zweck da sind, tragischen Ton anderswo im Stück zu akzentuieren, wie um ihrer selbst willen. Jedoch glaube ich, daß Euripides diese 'Interferenz' der Gattungen in den ersten zwei Dritteln der *Bakchen* auf eine neue Stufe hebt. Solche Verstöße gegen die Gattungsgrenzen sind ohne Zweifel alle Teil der Krise in den letzten Jahren des 5. Jh., die faszinierend neuartige Stücke hervorbrachte — ich denke insbesondere an *Orestes* und *Philoktetes* —, die aber auch das Ende des Wachstums der klassischen Tragödie bezeichnete. Dann ist dies aber eher eine Bestätigung als eine Schwächung des Unterschieds zwischen den beiden Gattungen vor diesem brillanten Zusammenbruch.

* * *

Ich werde das Material grob gesprochen unter vier Rubriken bringen: Publikum, Dichter, Theater und Parodie.

(1) Betrachten wir die Zuwendung zum Publikum und die expliziten Bezugnahmen auf die Anwesenheit des Publikums. Das Publikum der Alten Komödie ist nie davor sicher, daß man auf es zeigt, es anspricht, es in das Spiel einbezieht. Was andererseits die Tragödie betrifft, so gab es Kontroversen darüber, ob das Publikum *jemals* angesprochen wird, ob jemals direkt auf es angespielt wird; und ich stimme David Bain zu, daß dies niemals geschah⁸. Die aussichtsreichste Kandidatin ist in vielfacher

⁸ D. Bain, Audience address in Greek tragedy, in: CQ 25, 1975, 13 ff.; vgl. auch O. Taplin,

Hinsicht Athena in *Eumeniden* 681 ff. Sie beginnt: ... κλύουτ' ἄν ἤδη θεσμόν, Ἀττικὸς λεώς, ... aber der Vorstellung, daß sie sich an den Ἀττικὸς λεώς im Theater richtet, widerspricht sicherlich der folgende Vers, wo sie ihren Vokativ explizit erläutert als an die Geschworenen im Prozeß des Orestes gerichtet: ... πρῶτας δίκας κρίνοντες αἵματος χυτοῦ.

Entsprechend könnten wir erwarten, daß die räumliche Trennungslinie zwischen Bühne und Zuschauerraum von der Komödie durchbrochen wird, aber nicht von der Tragödie, ob nun die Durchbrechung erreicht wird, indem Personen aus dem Publikum in die Orchestra genommen werden oder indem Schauspieler in den Zuschauerraum hinausgehen. Faktisch haben wir keine sicheren Beweise für solche physische 'Interferenz' in einer der beiden Gattungen (auch nicht im Satyrspiel). Manche Interpreten, unter ihnen auch Dover, glauben, daß der *Dikaios Logos* mit den Worten ἐξαυτομολῶ πρὸς ὑμᾶς (sc. τοὺς εὐρυπρώκτους) (*Nubes* 1104) in den Zuschauerraum rennt; aber ὑμᾶς meint mit größerer Wahrscheinlichkeit die Schüler des Sokrates. Was man wirklich findet, sind Nüsse und Feigen, die von den Schauspielern ins Publikum geworfen werden. Aristophanes nimmt eine hochmütige Haltung ein gegenüber solchen Pantomimen-Mätzchen (*Wespen* 58-9, *Plutos* 797-9), obwohl es mehr als nur möglich ist, daß die 'Opfergerste', die er im *Frieden* (962) unter die Zuschauer werfen ließ, in Wirklichkeit aus eßbaren Süßwaren bestand. Jedenfalls durchbrach die Komödie die Schranke zwischen Zuschauerraum und Bühne, wenn schon nicht körperlich, so doch ballistisch: die Tragödie tat es vermutlich nicht.

Die Komödie nimmt sich auch die Freiheit, die Dionysien zu erwähnen und die bei der Aufführung anwesenden Preisrichter, Priester usw. Die größte Annäherung hieran erreicht die Tragödie in der kurzen Hinwendung an Nike in den Schlußworten von *Iphigenie bei den Taurern*, *Orestes* und *Phoinissai*. Selbst wenn wir annehmen, daß sie echt sind, sind sie immer noch die Ausnahme, die die Regel bestätigt, denn sie begegnen außerhalb des eigentlichen Spiels. Doch während es in der Tragödie keine Anspielungen gibt auf die Dionysien und ihr Drum und Dran, gibt es zahlreiche auf Dionysos. Sind diese ohne weiteres metatheatralisch? Jede Antwort auf diese Frage sollte im Licht der ganzen Frage des Verhältnisses zwischen der Welt der Tragödie und der Welt des Publikums gegeben werden. Erwartete das Publikum Selbstbezüglichkeit dieser Art, war es auf Ausschau danach? Zumindest sollte es nicht ohne weitere Gründe für selbstverständlich genommen werden, daß jede Bezugnahme auf 'den Gott der Tragödie' (was immer das meint) eben hierdurch schon selbstbezüglich ist. So viel ich weiß, behauptet niemand, daß jemals in der Tragödie auf jemanden aus dem Publikum namentlich angespielt wird. In der Alten Komödie werden selbstverständlich, so phantastisch die Fabel auch sein mag, Individuen, die im Zuschauerraum sitzen, mit Namen genannt und erscheinen sogar als *dramatis*

personae auf der Bühne. Es ist, wie ich glaube, ein seltsames und vernachlässigtes Indiz für das verschiedene Verhältnis zwischen Welt des Publikums und Welt der Tragödie, daß die Athener des 5. Jh. keine Namen mit den Gestalten des Heroenmythos gemeinsam hatten (anders als die heutigen Griechen). Ich habe noch keinen einzigen Namen bei Aristophanes gefunden, der auch der Name einer Tragödienfigur wäre⁹. Sieht man Kirchners *Prosopographia Attica* durch, findet man nicht ein einziges Beispiel eines Aias, Agamemnon, Hektor, Hippolytos, Odysseus, Oidipus, Orestes, Polyneikes oder Teiresias. Es gibt ein paar Beispiele, hauptsächlich aus der Zeit nach dem 5. Jh., von einigen Namen, die Menschen in den Tragödien tragen, z.B. Aineias, Menelaos, Neoptolemos, Kreon, Pelops. Der einzige tragische Name, den ich bisher fand, der wirklich gewöhnlich ist, ist Alexandros; Iason und Lykurgos sind nicht selten.

Wir wissen nicht, ob Individuen im Zuschauerraum in den frühen Dramatisierungen der jüngsten Geschichte durch Phrynichos und andere namentlich genannt wurden. Wenn das der Fall war, so vielleicht deswegen – wie ich früher schon vermutete –, weil die Dichotomie mit der Komödie noch nicht existierte. Man beachte jedoch, daß Aischylos, der in den *Persern* keinen Griechen mit Namen nennt, sich frei fühlt, persische Namen zu häufen: wenige, wenn überhaupt einer, kamen auch im Publikum vor. Jedenfalls ist es gut, sich daran zu erinnern, daß Phrynichos eine Geldstrafe von den Athenern erhielt *ὡς ἀναμνήσαντα οἰκῆια κακά* („weil er sie an die eigenen Leiden erinnert hatte“ – Herodot 6.21.2) – das war nicht die Funktion der Tragödie.

Es wäre nicht sinnvoll, sich in diesem Zusammenhang näher einzulassen auf die nie abreißende Kontroverse über aktuelle, besonders politische, Bezugnahmen in der Tragödie des 5. Jh. Doch muß daran erinnert werden, daß einige der aktuellen Anspielungen der Komödie in kryptischer Form gemacht wurden, unter Verwendung mythologischer oder phantastischer Gestalten. Zu Kratinos' *Dionysalexandros* z.B. teilt uns die auf Papyrus erhaltene Hypothese mit: ... *κωμωδεῖται δ' ἐν τῶν δράματι Περικλῆς μάλα πῦθανῶς δι' ἐμφάσεως ὡς ἐπαγοχῶς τοῖς Ἀθηναίοις τὸν πόλεμον*¹⁰. Das bedeutet sehr wahrscheinlich, daß die Anwendung auf Perikles aus Anhaltspunkten im quasi-mythologischen Rahmen erschlossen werden mußte. Sollen wir annehmen, daß die Tragödie weitgehend dieselbe Technik benützte und so eine ähnliche Wechselwirkung zwischen dem Stück und der Welt des Publikums verwirklichte? Ich bin geneigt, bis zum anderen Extrem zu gehen und zu sagen: eben weil dies die Methode der Komödie war, wäre niemand im Publikum überhaupt darauf eingestellt gewesen, nach solcher Verschlüsselung in der Tragödie zu suchen. Mit anderen Worten, ich meine z.B., daß die einzige Zeit, die wir mit Zuversicht als Zeit der ersten Aufführung des *Oidipus Tyrannos* ausschließen können, die Zeit der Pest

⁹ Auf den ersten Blick scheint der Straßenräuber Orestes (*Acharn.* 1167, *Av.* 712, 1482 ff.) eine Ausnahme darzustellen; indes ist das ein Spitzname.

¹⁰ POxy 663 col. ii = PCG IV p. 140 Zeile 44-48. Zur Bedeutung von *ἐμφασίς* vgl. R. Janko, *Aristotle on comedy*, London 1984, 202-203, 206.

in Athen war. (Es ist bezeichnend, daß das Satyrspiel des 5. Jh. vergeblich nach Athenern und nach aktuellen Anspielungen auf die Welt der Zuschauer durchkämmt wurde. Dabei wurde nichts Aktuelleres gefunden als *κότταβος* oder korinthische Prostituierte¹¹.)

(2) Der *ποιητής* der Alten Komödie kann auf sich selbst und seine eigene Tätigkeit des Komödienverfassens verweisen. Das begegnet vor allem in der Parabase, aber nicht nur dort, wie *Acharner* 496 ff. zeigt:

μή μοι φθονήσητ', ἄνδρες οἱ θεώμενοι ...

Dergleichen kommt in der Tragödie einfach nicht vor. Das sollte uns auch davor warnen, jemals zu behaupten (wie es – z.B. – Wilamowitz tat anlässlich des 2. Stasmons im *Herakles* [637 ff.]), daß an einer bestimmten Stelle der Dichter selbst als Individuum aus seinem Stück spricht¹². Auf der anderen Seite scheint in Kratinos' *Pytine*, aufgeführt 423 v. Chr., Kratinos selbst eine Figur des Stücks gewesen zu sein.

Nahe verwandt der Bezugnahme auf sich selbst seitens des Autors ist die Bezugnahme auf den Akt des Schreibens oder auf den produzierten Text. Das mag von besonderem Interesse sein für diejenigen Literaturtheorien, für die 'Textualität' ein zentraler Begriff ist und für diejenigen, die glauben, daß alles Schreiben wesensmäßig über das Schreiben geht (und/oder alles Lesen wesensmäßig über das Lesen). Doch soviel ich weiß, wurde noch keine *explizite* selbstbezügliche Erwähnung des Schreibens oder des Textes in einer Tragödie geltend gemacht. Faktisch sind Bezugnahmen auf Schreiben oder Lesen überhaupt, oder auf Literatur, nicht eben häufig. Man könnte sagen, daß der Bühnenschriftsteller ohnehin nicht mit einem geschriebenen Text zusammengebracht wurde, sondern vielmehr mit mündlichen Anweisungen an Schauspieler und Chor; aber 'Mündlichkeit' kann auch überbetont werden¹³. Auch so pflegen Bezugnahmen auf Schreiben und auf Dichtung in der Tragödie in ziemlich hochgestochenen epischen Wendungen gegeben zu werden. Die größte Annäherung an textuale Selbstbezüglichkeit in einer Tragödie findet sich in *Troades* 1242-5. Der Text lautet (nach Diggle):

εἰ δὲ μὴ θεός

*ἔστρεψε τᾶνω περβαλῶν κάτω χθονός,
ἀφανείς ἄν ὄντες οὐκ ἄν ὑμνηθήμεν ἄν
μούσαις αἰοιδᾶς δόντες ὑστέρων βροτῶν.*

¹¹ Seaford (oben Anm. 2) 18 f.; D.F. Sutton, *The Greek Satyr Play*, Meisenheim 1980, 162 f.

¹² Eine gute Erörterung dieser Frage findet sich bei Bain (oben Anm. 8) 14-17.

¹³ Ich glaube jetzt, daß ich in 'The Stagecraft of Aeschylus' (oben Anm. 8) 12-16, wo ich vor allem zeigen wollte, daß das Lesen eines Stückes nur ein Substitut für das Zuschauen im Theater war, den Gebrauch der Schrift bei den Dramatikern und überhaupt im 5. Jh. unterschätzt habe. Eine ausgewogene Einschätzung findet sich bei B.M.W. Knox, in: *The Cambridge history of classical literature I*, Cambridge 1985, 6-12. Man beachte daß in den *Acharnern* die Stücke des Euripides möglicherweise als Texte vorgestellt werden, die mit seinen Lumpenkostümen gleichgesetzt werden, und daß auf der Pronomosvase, wo der *ἀλληγής* das Hauptinteresse auf sich zieht, der Autor mit einer Papyrusrolle in der Hand sitzend dargestellt ist.

Sowohl *ὑμνηθεῖμεν* als auch *αἰοδᾶς* verschaffen dem Passus Distanz von der Tragödie. Man vergleiche die explizite Theatersprache in Shakespeares *Julius Caesar*:

Cassius:	How many ages hence Shall this our lofty scene be acted over In states unborn and accents yet unknown!
Brutus:	How many times shall Caesar bleed in sport ...

(3) Die vielleicht augenfälligste Art von Selbstbezüglichkeit in der Alten Komödie ist die Bezugnahme auf ihre eigene Theaternatur und auf ihre Aufführung im Theater. Man denke nur an Dikaiopolis, wie er zu Euripides sagt *ἀλλ' ἐκκωκλήθητι* (*Acharner* 407); an Trygaios, wie er dem *μηχανοποιός* zuruft (*Friede* 174 ff.); oder an die Warnung des Chores an einer späteren Stelle im *'Frieden'* (729 ff.), Eigentum nicht herumliegen zu lassen *ὡς εἰώθασι μάλιστα / περὶ τὰς σκηναὺς πλείστοι κλέπτου κωπτάξω καὶ κακοποιεῖν*. Es gibt viele und unterschiedliche Beispiele dieser Art von Metatheater in der Alten Komödie¹⁴. Beispiele wurden in der Tragödie geltend gemacht; doch ich möchte anregen, daß wir uns der Jagd nach Metatheater an allen Ecken und Enden nicht zu hastig anschließen.

Ein Problem ist, daß wir nicht wissen, wie entwickelt die Terminologie des Theaters im 5. Jh. war. Es gibt viele griechische Wörter, deren hauptsächliche Bedeutung für uns ins Theater gehört, während diese Verwendung im 5. Jh. von untergeordneter Bedeutung gewesen sein kann oder noch nicht vorhanden war. Es wäre z.B. falsch, *σκηνή*, in *Aias*, Vers 3, als metatheatralisch zu werten: *καὶ νῦν ἐπὶ σκηναῖς σε ναυτικαῖς ὀρώ ...* — oder an den zahlreichen anderen Stellen, an denen das Wort *σκηνή* in der Tragödie begegnet. Wie steht es dann mit den *ἄγγελοι* in Euripides' *Elektra* 759, die häufig als ein selbstbezüglicher Scherz gelten? Für das Gegenteil läßt sich am besten argumentieren, indem man den vollen Wortlaut von Vers 757-61 vorlegt (in Diggle's OCT-Text)

Ηλ.	<i>σφαγὴν ἂν τεῖς τῆιδέ μοι· τί μέλλομεν;</i>
Χο.	<i>ἔπισχε, τρανῶς ὡς μάθης τύχας σέθεν.</i>
Ηλ.	<i>οὐκ ἔστι· νικώμεσθα· ποῦ γὰρ ἄγγελοι;</i>
Χο.	<i>ἤξουσιν· οὔτοι βασιλέα φᾶλλον κτανεῖν.</i>

ΑΓΓΕΛΟΣ

ὦ καλλίνικοι παρθένοι Μυκηνίδες, ...

Für uns ist *ἄγγελος* primär ein Theater-Wort, besonders vertraut von der Zuweisung von Textpartien durch die Herausgeber; aber wir sollten das nicht unbedingt in Euripides hineinlesen.

Ein interessanter Fall ist *χορός*. Im 5. Jh. hatte dieses Wort natürlich viele andere Anwendungen außer der auf den Chor des Dramas. Aristophanes konnte es zu einem metatheatralischen Wort machen mittels des Kontextes, etwa wenn Dikaiopolis, anstatt Euripides mitzuteilen, daß er sich an die Acharner wenden soll, sagt

¹⁴ Eine vollständige, wenn auch wenig differenzierte, Stellensammlung gibt Chapman (oben Anm. 7), 4-10.

„δεῖ γάρ με λέξαι πῶι χορῶι ῥῆσω μακράν („Ich muß dem Chor 'ne lange Rede halten“) (Acharn. 416). Doch das macht seine Verwendung in der Tragödie nicht ohne weiteres metatheatralisch. Zu τί δεῖ με χορεύειν; (Oid. Tyr. 896) schrieb E.R. Dodds „Der Sinn ist sicher 'Warum sollte ich, ein athenischer Bürger, fortfahren, in einem Chor Dienst zu tun?' Indem sie von sich selbst als einem Chor sprechen, treten sie aus dem Stück heraus in die Welt der Gegenwart, wie es die Chöre des Aristophanes tun in den *Parabasen*“¹⁵. Doch Dodds verkannte die Weite der Verwendung von *χορεύειν*: 'Warum sollte ich an religiösen Feiern teilnehmen?'

Besonders interessant ist die Verwendung von *χορός* in der Kassandraszene des *Agamemnon*. In Vers 1178 ff. spricht Cassandra davon, daß sie auf der Spur alter Übel ist:

τὴν γὰρ στέγην τήνδ' οὐποτ' ἐκλείπει χορός
ξύμφθογγος οὐκ εὐφωνος ... (1186-7).

Sie fährt dann fort mit einer Beschreibung dieses *χορός* in Begriffen, die genau auf den Chor der *Eumeniden* passen:

καὶ μὴν πεπωκώς γ', ὡς θρασύνεσθαι πλέον,
βρότειον αἶμα κῶμος ἐν δόμοις μένει,
δύσπεμπτος ἔξω, συγγόνων Ἐριυῶν.
ὑμνοῦσι δ' ὕμνον ...

Bevor dies als Paradebeispiel tragischer Metatheatralik in Anspruch genommen wird – was, soviel ich weiß, noch nicht geschehen ist –, möchte ich zu bedenken geben, daß dies ein Fehler wäre. Mit Sicherheit war die Identität des Chores des 3. Stücks der *Orestie* ein streng gehütetes Geheimnis, das als staunenerregende Überraschung gelüftet werden sollte. Die Zuschauer wußten beim *Agamemnon* nicht, daß es einen *χορός Ἐριυῶν* geben würde¹⁶. Daher ist dieser Passus nicht ein plötzliches Aufleuchten 'judischer' Bewußtheit: es ist weit wirkungsvoller und überdies weit aischyleischer, setzt es doch in die Seele der Zuschauer ein Bild, eine phantastische Metapher, die später auf schreckliche Weise wirklich werden wird.

Kostümierung ist eine weitere Art möglicher Selbstbezüglichkeit des Theaters. Sie ist freilich besonders auffällig, haben sich doch die Schauspieler verkleidet, um ihre Rollen anzunehmen. Und vor allem, die Frauen sind Männer im Frauenkostüm. Daher gibt es in der Alten Komödie viel Spiel mit dem Kostüm, mit Anlegen und Ablegen auf der Bühne; und besonders mit dem *Mißlingen* der Verkleidung, da dies das ganze Unternehmen auf komische Weise ins Wanken bringt und die Schauspieler der Welt des Zuschauers wiederzugeben droht. Die Tragödie ist allgemein vorsichtig im Gebrauch von Verkleidung und vermeidet es, sie auf der Bühne an- oder abzulegen. Erst in den *Bakchen*, und dort besonders in der Verkleidungsszene, reißt Euripides diese Unterscheidung nieder.

¹⁵ The ancient concept of progress, Oxford 1973, 75; nachgedruckt in: Oxford readings in Greek tragedy, ed. E. Segal, Oxford 1983, 186. (Dodds' Beitrag erschien zuerst 1966.)

¹⁶ Wenn das richtig ist, so zeigt das für sich schon, daß das Publikum den Titel der Dramen nicht im voraus wußte und daß im Proagon nicht notwendig enthüllt wurde, was der Chor darstellte.

Andererseits hat mich Charles Segals Ansicht nicht überzeugt, daß wir in *Bakchen* 1277 einen Fall von metatheatralischem Gebrauch von *πρόσωπον* – 'Gesicht/Maske' – haben, wo Kadmos seine Tochter fragt *τίνος πρόσωπον δῆτ' ἐν ἀγκάλαις ἔχεις*; ... Fünf Verse später sieht Agaue die Wahrheit: *ὄρω μέγιστον ἄλγος* ... Die Zeit für Dionysos' zauberische Tricks ist vorbei; das Stück hat sich von der metatheatralischen Gaukelei mit Illusion und Wirklichkeit, Tragödie und Komödie wegbewegt. Es ist mit frischer Kraft in den Griff der Tragödie zurückgekehrt: es handelt sich nicht um eine leichte Maske (auch wenn die Maske zum Zweck der szenischen Realisierung benützt wurde); es handelt sich um das schwere Haupt von Agaues eigenem Sohn. Dieser Passus zeigt, wie resistent die Tragödie war gegen die Infiltration durch das Spielerische, insofern Euripides in der Lage ist, die großen Einbrüche in früheren Teilen des Stückes so vollständig auszugleichen. Es ist interessant, daß es im erhaltenen Aristophanes faktisch keinen klaren Fall von metatheatralischer Verwendung von *πρόσωπον* gibt. Jedoch gibt es Bezugnahmen auf Masken in der Komödie, wie man erwarten würde. Die berühmteste findet sich *Ritter* 230-3, wo 'Demosthenes' sich auf das Aussehen des 'Paphlagoniers' bezieht, wobei von *οὐδείς* ... *τῶν σκευοποιῶν* die Rede ist, nicht aber von *πρόσωπον*. Demnach ist es um so unwahrscheinlicher, daß irgend eine der vielen anderen Stellen mit *πρόσωπον* in der Tragödie selbstbezüglich wäre.

(4) Die letzte meiner vier Rubriken ist 'Parodie'. Hinsichtlich der allgegenwärtigen Parodie der Tragödie in der Alten Komödie verdient es, festgehalten zu werden, daß es neben Signalen wie tragischer Metrik und Diktion so gut wie sicher auch Signale in der Spielweise gab, die wir weniger gut belegen können. Es gab sicher ein tragisches Timbre, eine tragische Gangart und Körperhaltung, die die Komödie ebenfalls ausbeuten konnte. Ich möchte meinen, daß oft eine einzige Geste oder eine einzige Silbe hinreichte, um Tragödienparodie ('Paratragodia') anzudeuten. Die vielen gemeinsamen Wesensmerkmale der beiden Gattungen machen es leicht, Parodie anzuzeigen mittels der Unterschiede; und dies trägt dazu bei, die alles durchdringende Präsenz der Paratragodia in der Alten Komödie zu erklären.

Offensichtlich gab es viel Tragödienparodie im Satyrspiel, wenn auch weniger als in der Komödie; soviel ich weiß, gibt es keine Stelle in den erhaltenen Satyrspielen, deren Pointe von der Kenntnis einer bestimmten Tragödienstelle, die hier parodiert wäre, abhängt. Wieder können wir nichts wissen über das Ausmaß der Tragödienparodie durch die Aufführungsart. Die neue Illustration von Aischylos' *Sphinx* auf der Würzburger Hydria deutet Parodie der Tragödie an mittels Kostüm und Verhalten: die Satyrn posieren als würdiger Rat der Alten¹⁷. Das Satyrspiel beutet also auch den Gattungsunterschied aus.

Die Parodierung von Tragödie *in einer Tragödie* wäre folglich eine gänzlich verschiedene Sache, da alle diese auf der Gattungsdifferenz beruhenden Mittel nicht zur Verfügung stünden. (Nebenbei bemerkt wäre es leicht für die Tragödie, Komödie

¹⁷ Vgl. E. Simon, SBHeidelberger Akad. Wiss. 1981. 5.

zu parodieren, wenn dies erwünscht wäre.) Entsprechend meiner Gesamtansicht bin ich skeptisch gegenüber Behauptungen von Parodie in der Tragödie. Explizite Parodie würde dem Publikum signalisieren, daß anerkannt wird, daß es schon andere Tragödien gesehen hat, und würde so die Unabhängigkeit der Welt des Dramas nach Art der Komödie untergraben. Natürlich kann eine Tragödie von früheren Werken beeinflußt sein und sie in das eigene Gefüge einbauen; doch wie oft lenkt eine Tragödie die Aufmerksamkeit auf eine Vorgängerin als solche? Das notorische Beispiel ist die Parodie der *Choephoren* in Euripides' *Elektra*. Wenn wir annehmen, daß diese 30 Verse echter Euripides sind, dann müssen wir zugeben, daß sie keine besondere Pointe haben, wenn die Zuschauer ihre parodische Beziehung zu den *Choephoren* nicht klar erkennen. Indes ist nicht leicht zu sehen, wie dies signalisiert wurde ohne die Mittel, die der Komödie zur Verfügung standen – Diktion, Gestik, wörtliche Übernahme, ganz zu schweigen vom direkten Zitat.

Ich habe die Ansicht vertreten, daß die Tragödie nicht vorgibt, Wirklichkeit zu sein, daß sie aber ihre eigene Fiktionalität auch nicht untergräbt. Wir brauchen uns nicht in diese Dichotomie hineinzwingen zu lassen. Entsprechend glaube ich, daß die Tragödie frühere Literatur benützen kann und dadurch sehr bereichert werden kann ohne spezifische Anspielung und Zitierung, wie sie sich überall in der Komödie finden (und, nebenbei, im japanischen No-Spiel). Mir scheint, daß neuere Arbeiten über Intertextualität, besonders über spielerische Intertextualität, nicht hinreichend unterscheiden hinsichtlich der Explizitheit und hinsichtlich des Verhältnisses von Werk und Publikum. Auch sollten wir nicht vergessen, daß wir heute auf Chronologie und historische Authentizität zu achten pflegen und empfindlich sind gegenüber 'Anachronismen'. Aber in welchem Maße kümmerte man sich im 5. Jh. darum? Easterling schreibt, die Fachausdrücke des Theaters seien in der Tragödie vermieden worden, weil „sie zu 'modern' wären, – gerade die Art von Anachronismus, die bewußt vermieden wird“¹⁸. Aber liegt die Erklärung in dieser Beachtung des zeitlichen Abstandes oder vielmehr darin, daß sich die Welt der Tragödie und die Welt des Publikums gegenseitig ausschließen? Ich zweifle, ob es überhaupt Anachronismen in der griechischen Tragödie gibt, die *als solche* wahrgenommen werden sollen – nicht einmal die Anspielung auf die Orphiker im *Hippolytos* oder die demagogische Volksversammlung im *Orestes*. Am ehesten kommen noch philosophisch fortgeschrittene Begriffe in Betracht: andererseits sind wir besonders besessen vom Interesse für Begriffsgeschichte. Wir müssen uns fragen, in welchem Ausmaß Euripides und sein Publikum die Entfaltung der Philosophie unter chronologischem Aspekt betrachteten.

Aitiologische Erklärungen sind etwas anderes als diese behaupteten Anachronismen. Zweifellos spielen solche Prophezeiungen, von der athenischen Rechtspflege in den *Eumeniden* bis zu den von Athene in der *Iphigenie* vorausgesagten Opfern in Brauron, auf die Zukunft jenseits des Stückes an, auf die Zeit, in der der Zuschauer lebt. Doch das ist weit entfernt von der speziellen Aktualität der Komödie; weit

¹⁸ JHS 105, 1985, 6.

davon entfernt, die Geschlossenheit des in großer Distanz liegenden Rahmens der Tragödie zu durchbrechen, verstärkt es sie. Das Aition ist Teil der 'Altertümllichkeit' der Welt des Stückes.

* * *

Diese *Synkrisis* von Tragödie und Komödie hat nur einige Aspekte betrachtet und andere außer Betracht gelassen. Ein naheliegender Aspekt – der, der im Altertum am meisten Beachtung fand – ist das *decorum*: der Gegensatz wurde in Begriffen wie *σεμνόν* gegen *φάλλον* und in vielen ähnlichen Gegensatzpaaren gefaßt. Obschon bereits Euripides von Aristophanes beschuldigt wurde, den Ton der Tragödie herabzuziehen, bleibt doch die Tatsache, daß es viele Bereiche gibt, die der Komödie offenstehen, die auch bei Euripides noch undenkbar sind. Einige wüste Beispiele sind grobe physische Gewalt und Würdelosigkeit und die physischen Manifestationen von Exkrementation und Sexualität. Die Komödie ergeht sich gerade in jenen Bereichen, die in der Tragödie nicht erwähnt werden können; und je mehr sie Eigentum der Komödie sind, desto unerreichbarer werden sie für die Tragödie. Die Amme in den *Choephoren* ist vielleicht die frühe Ausnahme, die die Regel für später bestätigt. Ein anderer, weniger augenfälliger Aspekt des Gegensatzes betrifft die Inszenierung. Nach meiner Meinung jedenfalls war die Bühnenhandlung der Tragödie ökonomisch, aber gewichtig; es gab keine Fülle von Bewegungen und Requisiten, aber die, die es gab, waren klar und voll dramatischer Bedeutung. Die Bühne der Komödie war offensichtlich weit mehr von Aktivität und Bühnenhandlung erfüllt. Ein gutes Beispiel ist das Vergnügen, das die Alte Komödie daran hat, ein Sammelsurium von Bühnenrequisiten aufzufahren, wie in der Gerichtsszene in den *Wespen* oder der Schlafzimmer-Farce zwischen Kinesias und Myrrhine in der *Lysistrate*. Einen analogen Kontrast mag es hinsichtlich der Struktur geben. Im ganzen ist die formale Anlage der Tragödie ausgewogen, klar artikuliert und syntaktisch. Die Konstruktion der Komödie neigt zu Unebenheit, Unvorhersehbarkeit und Parataxe. Man vergleiche mit der Tragödie beispielsweise die Reihe von Figuren, die in den *Vögeln* auftauchen, um zu versuchen, Zugang zum Wolkenkuckucksheim zu erlangen. (Auf der anderen Seite sollten wir gegen diese lockere Fügung die starren, offenbar konservativen, groß angelegten epirrhematischen *ἀγῶνες* der Komödie halten.)

Der Dramenschluß stellt eine andere Abweichung dar. Die Komödie tendiert zu einem vereinigenden und feiernden Schluß, etwa einem Sieges- oder Hochzeitszug. Die *Orestie* hat diese Art von Schluß; aber in der 'klassischen' Tragödie wird das, sobald die Komödie sich etabliert hat, vermieden. Euripides' spätere Neigung zu solchen Schlüssen in seinen 'Flucht-Stücken' von 414 und 412 v. Chr. mag eine der Ursachen gewesen sein, die die *Thesmophoriazusen* hervorriefen.

*

Indem ich mich einem Schlußwort nähere, will ich zwei anspruchsvolle Verallgemeinerungen versuchen, die beide mit der Rolle des Chores zu tun haben. Erstens: für die Komödie war es wesentlich, wenn sie Erfolg haben wollte, daß das Publikum unterbrach: für die Tragödie war es wesentlich, wenn sie Erfolg haben wollte, daß das Publikum *nicht* unterbrach. Wir wissen nicht genau, ob die Komödie zu Rufen, zum Pfeifen und Klatschen ermunterte, aber offensichtlich ermunterte sie zum Lachen. Sie wollte durch Lachen unterbrochen werden; eines der ersten Dinge, die junge Komödienschauspieler lernen müssen, ist, das Gelächter des Publikums zu nutzen: eine hinreichende, aber nicht zu lange Pause zu lassen. Die gespannte Konzentration der Tragödie verlangt Schweigen – selbst Ihr Weinen sollte den Nachbarn nicht stören! Zwar haben wir Anekdoten über den Lärm und die Unterbrechungen antiker Zuschauer, aber diese betreffen ausnahmslos Stücke, die man nicht mochte, die keinen Erfolg hatten¹⁹. Theophrasts Charaktertyp des βδελυρός wird *ἐν θεάτρῳ κροτεῖν ὅταν οἱ ἄλλοι παύωνται, καὶ συρίπτειν οὓς ἡδέως θεωροῦσιν οἱ λοιποί*. Ich zweifle, ob eine wirklich wirkungsstarke Tragödie überhaupt Applaus zuließ, außer am Ende oder allenfalls am Ende der Epeisodien. Und Gelächter ist eine große Bedrohung für diese Art von konzentrierter emotionaler Abfolge; jeder, der eine moderne Aufführung betreut hat, wird bezeugen, daß Gelächter sorgfältig unter Kontrolle gehalten werden muß: Interpreten, die gerne Scherze in der griechischen Tragödie suchen, haben selten viel Sinn für Theater.

Die Inaktivität der Zuschauer ist in der Tat eine entscheidende Vorbedingung der tragischen Erfahrung, und sie konstituiert einen wichtigen Unterschied zwischen Theater und 'realer Welt'. Die jungen Zuschauer lernen, daß sie, wie bewegt sie auch sein mögen, nicht ausrufen oder aufschreien, geschweige denn versuchen dürfen, physisch einzugreifen (wie der provinzielle chinesische Zuschauer, der, so erzählt man, im Jahr 1678 den Schurken des Stückes auf der Bühne niederstach). Emotionen treiben uns zu daraus folgenden Handlungen – Furcht zur Flucht, Freude zum Feiern, usw. Doch wie stark auch das tragische Publikum bewegt sein mag, sei es durch Mitleid zur Hilfe oder durch Zorn zur Rache oder was sonst, es weiß, daß es stillsitzen muß. Lohnend ist der Vergleich mit der Schilderung des Publikums einer epischen Rezitation bei Platon, *Ion* 535d-e. Die Rolle des Chores innerhalb des Stückes hat große Ähnlichkeit, obschon er immer innerhalb der Welt des Stückes bleibt und nie daraus heraustritt. Der Chor ist emotional stark involviert, ist aber hilflos und kann nichts tun. Was der Chor tut, ist, seinen frustrierten Handlungsdrang in lyrische Äußerungen umzuleiten, in das Singen von Assoziationen – religiösen, mythischen, ethischen – und von Gedanken, die sich aus seinen hilflosen Emotionen ergeben. Ich denke, daß dieses Verhalten dem Zuschauer das Modell einer sowohl emotionalen als auch intellektuellen Reaktion vorgibt.

Das Publikum der Komödie darf seine Reaktion durch Lachen ausdrücken und wird dazu noch ermuntert – und zum Unterbrechen des Stückes, wenn es sich dazu

¹⁹ Das Material bei Pickard-Cambridge, *The dramatic festivals of Athens*², rev. J. Gould and D. Lewis, Oxford 1968, 272-276.

veranlaßt fühlt. Es ist vielleicht kein bloßer Zufall, daß der Chor der Komödie auf Ganze gesehen aktiver ist und stärker in die Handlung verwickelt als der der Tragödie, wenigstens während der ersten Hälfte des Stückes²⁰. (Daher mag der Aufstieg der Komödie einer der Gründe dafür sein, daß 'Protagonisten-Chöre' wie diejenigen in Aschylos' *Hiketiden* und *Eumeniden* sich in der späteren Tragödie nicht finden.)

Dies führt mich zu meiner zweiten großen Verallgemeinerung, die von Michael Silks stimulierendem Aufsatz über „Aristophanes als lyrischer Dichter“ angeregt wurde²¹. Er führt aus, daß das Beste und Charakteristischste an Aristophanes' Lyrik nicht die Nachahmung hohen Stils ist, sondern seine lebhaften, oft persönlichen Spottgedichte in niedrigem Stil; er schreibt: „die traditionelle griechische Lyrik, und besonders die traditionelle Chor-Lyrik, tendiert zum Allgemeinen, zur Welt des Mythos und der zeitlosen Wahrheit. Aristophanes' innerster Instinkt nimmt die entgegengesetzte Richtung, die auf das Besondere“. *Ich* meine, diese Vorstellung kann auf Komödie und Tragödie des 5. Jh. allgemein ausgedehnt werden. Es ist, als wären sie Planeten, die sich um zwei verschiedene Sonnen drehen. Die Komödie kann Bewegungen in Richtung auf das Universelle, das mehr als Vorübergehende unternehmen – Aristophanes tut das bereits in der *Parabase* der *Acharner* (κωμωδήσει τὰ δίκαια ...). Aber sie wird stets von der Anziehungskraft des Besonderen zurückgezogen, zurück zu Individuen und Details. Die Komödie kann sich nicht für längere Zeit auf das Allgemeine richten, ohne über einen Misthaufen zu stolpern. Die Tragödie kann ihre Aufmerksamkeit auf Partikuläres richten: in der Tat ist es wesentlich für ihre Wirkung, daß die Einzelheiten der Fabel hinreichend konkret sind, um zu überzeugen. Aber das Partikuläre dominiert nie, es ist stets beherrscht von der Anziehungskraft des Universellen. Auf die Dauer dient das Besondere dem Allgemeinen, der 'zeitlosen Wahrheit', wie Silk es formulierte.

Wir haben es also mit zwei Gattungen zu tun, die in ihrem Wesen fundamental verschieden sind. Im Ganzen gesehen schließen sie Überschneidung eher aus, als daß sie dazu einladen würden. Sie sind zwei auf faszinierende Weise verwandte, aber gleichwohl entgegengesetzte Arten, sich der Welt und der Wahrheit durch die Kunst zu nähern. Das ist wohl der Grund, warum Platon im *Symposion*, wo er den überlegenen Zugang der Philosophie zur Wahrheit darlegen wollte, dem Rivalen – dem Drama – nicht nur *einen* Vertreter gab, sondern sowohl Aristophanes aufnahm mit seinen Details über die Gestaltung von Genitalien und Nabeln als auch Agathon mit seinen hochfliegenden und weittragenden Allgemeinheiten.

Und in gewissem Sinne hatte Sokrates am Ende recht. Während des 4. Jh. stagnierte die Tragödie, während die Komödie sich entwickelte. Aber sie entwickelte sich von der exuberanten Aktualität des Aristophanes zu dem mehr auf Ethos gerichteten, zurückhaltenden Menander. Fast alle Unterscheidungen, die ich zwischen Tragödie und Komödie des 5. Jh. getroffen habe, sind nicht auf die Neue Komödie Menanders

²⁰ Vgl. B. Zimmermann, Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien, Bd. I (Königstein 1984), Kap. I.

²¹ YCS 26, 1980, 99-151, bes. 117-124.

anwendbar. In Begriffen des τραγωδοποιός Agathon und des κωμωδοποιός Aristophanes ist Menander beides – ganz wie Sokrates darauf bestanden hatte, daß dies möglich sei. Indes war Menander geringer sowohl als die Alte Komödie wie auch als die Alte Tragödie, und er war näher an der einen Gattung als an der anderen. Es sollte noch beinahe 2000 Jahre dauern, bis die Dichotomie voll überbrückt und transzendiert wurde durch den Meister, der Polonius im Hamlet von der „Tragikomihistoripastorale“ sprechen läßt.

Oxford

OLIVER TAPLIN